

NORBA, Revista de Arte, ISSN 0213-2214, vol. XXXVII (2017) / 71-90

Del arte del recuerdo en imágenes (I)

About the art of memory in images (I)

Elena Muñoz Gómez

Doctorando del Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes
de la Universidad de Salamanca
elenia@usal.es

RESUMEN: La memoria, desde los clásicos, ha sido definida como arte, y como lugar donde confluyen todas las artes. En la edad media se readaptan las técnicas de entrenamiento y los elementos constitutivos de una «memoria artificial», cuyas teorías pasan por revisiones y aplicaciones modernas, y tienen ciertos paralelos en investigaciones influyentes para la teoría artística y literaria actual.

PALABRAS CLAVE: Artes memorativas, literatura, arte visual, arte medieval, historia del arte.

ABSTRACT: The memory, since the classics, it has been defined as an art and also, as the spot where all the arts come together. In the middle age, the training techniques and the constituent components of an «artificial memory» are re-adapted. Its theories, which pass throughout reviews and modern applications, have certain parallels in significant studies for the current artistic and literary theory.

KEYWORDS: Memorial arts, literature, visual arts, medieval arts, history of art.

Recibido: 12 de septiembre de 2017 / Admitido: 13 de diciembre de 2017.

«...heme ante los campos y anchos senos de la memoria donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas acarreadas por los sentidos...»¹.

¹ AGUSTÍN DE HIPONA (ss. IV-V), *Confesiones*, X, 8, 12.

El estrecho vínculo que liga las imágenes a las palabras como medios de comunicación y conocimiento, ha ocasionado acercamientos mutuos de las disciplinas histórico-artísticas y literarias². Esa colaboración puede considerarse desde los estudios visuales en varios sentidos: por una parte, sistema de la lengua y sistema visual se estimulan en el hábito de lectura de imágenes artísticas, de las que hace siglos se interpretan contenidos más o menos literarios. Los análisis iconológicos, surgidos en el seno de la historia del arte, en principio se sostienen en la distinción de la palabra / la imagen, la representación / la significación, productos / procesos, interpretaciones / producciones, sujeto / objeto de investigación, polos de oposición que, sin embargo, se han ido articulando como relaciones dialécticas en el desarrollo crítico de la metodología. Una imagen puede significar cosas y una palabra puede simbolizarlas; ambas pueden ser tratadas como productos y como procesos de comunicación; el método iconológico determina el objeto iconográfico y viceversa, en producciones interpretativas, y en deducciones que siempre tienen algo de inducción, problemáticas derivadas de aquellos binomios, algunos de cuyos términos hoy resultan cada vez más polisémicos, hasta el punto de que no haya 'una' definición teórica ni una práctica iconológica uniforme, como no la hay de su objeto: la 'imagen'³.

Por otro lado, en la escritura o la lectura, los mecanismos del sistema de la lengua se engranan al de la codificación visual de modo que, en el análisis de una epigrafía, o una filacteria, no se puede prescindir de ninguna de las cualidades: es un registro de la producción verbal que se plasma en una grafía dibujada o esculpida, y también es cierta imagen del pensamiento descrita en palabras con significado. La interpretación de la escritura conlleva una lectura visual y mental de imágenes en sus facetas semánticas, y también lectura de los rasgos visibles de las palabras:

² ECO, U., *La Estructura Ausente*, Lumen, Barcelona, 1986 (1974); GNISCI, A., *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, 2002; GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, 2005; CABO ASEGUINOLAZA, F. y RÁBADE VILLAR, M.^a do C., «Teoría interartística. Literatura y medialidad», en *Manual de teoría de la literatura*, Castalia, 2006, pp. 375-400; LLORT LLOPART, V., *La memoria de las musas. Aspectos metodológicos del comparatismo artístico*, Tizona, 2011; entre otros.

³ PANOFKY, A., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1998 (1924); IDEM, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980 (1955); GOMBRICH, E., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, 1983 (1972); IDEM, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidon Press, 2008 (1979); MITCHELL, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, University Chicago Press, 1986; MORALEJO, S., *Formas elocuentes, reflexiones de la teoría de la representación*, Akal, 2004; SCHMITT, J. C., «La culture de l'imaginaire», *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1, 1996, pp. 3-36; IDEM, «El historiador y las imágenes», *Relaciones*, 77, II, invierno 1999, pp. 17-47; BELTING, H., *La Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2012 (2002); GUASCH, A. M., «Los Estudios Visuales, un estado de la cuestión», *Estudios Visuales*, 1, noviembre 2003, pp. 8-16. La palabra es un elemento (bloque de sentido) del habla que se fabrica en el aparato de la lengua (GARCÍA CALVO, A., *Del lenguaje*, Zamora, Lucina, 1991 [1979]) pero la diferencia, de cuño aristotélico, que separa las llamadas artes del espacio y del tiempo (LESSING, G. E., *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, Herder Editorial, 2014 [1766]) no impide que un nombre funcione como palabra y a la vez imagen.

la forma del trazo, su ubicación⁴. En el proceso sensorial, técnico y cognitivo que permite la comunicación, se va de la *écfrasis* de una imagen a la *hipotiposis* de su descripción y viceversa.

Como iconografía, cualquier imagen puede ser leída, y la lectura, sea de palabras o de imágenes, es posible gracias a la memoria, necesaria para cualquier arte. Según Mary J. Carruthers –investigadora de las artes memorativas en la estela de Frances A. Yates– no hay un término parecido a «leer» en griego antiguo; acaso, *ánagignósco*, que es «re-colectar», «re-cordar», «volver a saber». La lectura y la escritura, cuyas letras desde *Crátilo* se anudan a las cualidades de las cosas, se asocian así a los procedimientos de la memoria de signos o imágenes. En latín, *lego* también indica lectura como «re-conocimiento», «re-colección», «acumulación» para la predisposición del material memorizado que se recuerda luego y se emplea para construir enunciados actuales⁵. La comunicación de un saber puede compararse con la *ekfrasis* de una imagen mental previamente construida y almacenada, colectada en la memoria, que hay que recordar o recolectar para volver a transmitir. Escribe Mario Praz, citando a Antonio Russi, que «la memoria “no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes”»⁶.

La relación entre imágenes artísticas y literatura ha sido recientemente investigada por Rocío Sánchez Ameijeiras, al respecto de ciertas producciones del arte medieval. Relaciona las artes retóricas, gramáticas, predicatorias, poéticas, a la miniatura, la arquitectura, la escultura monumental, fijándose en los contextos y funciones específicas de cada obra. Diferencia la imaginería gótica de la románica porque presentan distintos valores estéticos: interpretan de un modo u otro las tradiciones clásicas, también en materia retórica. Las imágenes góticas conviven con nuevos tratados que retoman el *Ars Poética* horaciano o el *De inventione* de Cicerón y sus glosas. Sánchez Ameijeiras utiliza varios conceptos de esas y otras literaturas propedéuticas para formular una teoría de la imagen cuyos criterios se ven correspondidos en las obras plásticas; por ejemplo: el tópico de la visión de cerca y lejos de Horacio, la *varietas* y la *claritas* de Cicerón, la tríada de estilos de la *Rhetorica ad Herennium* (elevado –*subtilis*– mediocre y humilde) ligados a niveles de exégesis bíblicos y a una noción de *decorum* que prescribe la retórica articulando el modo de expresión del orador con el contenido o materia del discurso y la audiencia o receptores. Sánchez Ameijeiras advierte que, si los sermones religiosos, durante el siglo XI y XII, bajo influjo de la *Regula Pastoralis* de Gregorio se recomiendan breves y sencillos, la propedéutica del siglo XIII –al tiempo que las portadas góticas multiplican su imaginería y sus estilos visuales (alto, medio y

⁴ RICO, D., «Arquitectura y epigrafía en la Antigüedad Tardía. Testimonios hispanos», *Pyrenae*, 40-1, 2009, pp. 7-53; DEBIAIS, V., «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex Aquilarensis*, 29, 2013, pp. 169-186.

⁵ YATES, F. A., *El Arte de la Memoria*, Siruela, 2005 (1966); CARRUTHERS, M. J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1992 (1990), p. 30.

⁶ PRAZ, M., *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, 1981, p. 61.

bajo)– introduce técnicas «dilatorias» para predicaciones donde se coordinan distintos valores estéticos⁷. Estos sermones serán recordados gracias a las técnicas del arte memorativa, como veremos más adelante.

Comparando fórmulas de Gramáticas y Poéticas latinas y romances con las imágenes que ilustran algunos textos rítmicos o poemas, Sánchez Ameijeiras perfila un tipo de «imágenes en verso», *carmina figurata*. Para ello, atendiendo a los procesos de producción de los escritorios alfonsíes, define la *Poetria*, según la teoría medieval, como forma elocutiva específica sometida al metro, con un lenguaje más colorido que la prosa, caracterizado por el uso de tropos, figuras, y un arte de la medida (reglas formales) susceptible de aplicarse a composiciones plásticas. Son las *Artes metricae* (de la música), incorporadas a las gramáticas a través de Donato y Prisciano, adaptadas a las nuevas artes de poesía que, como muestra Ameijeiras, más adelante se reeditan en *Regles de Trovar* donde se regulan los tipos de estrofas y se mantiene la diferencia de las poéticas latinas entre *razón* (unidad temática del poema, *materia*) y *manera* (*elocutio*). El estudio del modo en que los cambios en la versificatoria se reflejan en las composiciones visuales con variabilidad, aclara relaciones entre los tratados de métrica, difundidos a partir de los carolingios, y esos *carmina figurata* de ciertos manuscritos posteriores. Cuando los trovadores codifican nuevas formas literarias en romance, aparece la *meestria* de estructurar ritmos y rimas visuales en una métrica espacial. Estas coincidencias histórico-artísticas tienen gran valor metodológico⁸.

«Si las Gramáticas, las artes métricas y las artes poéticas intentaban fijar unos criterios a partir de los cuales enjuiciar la *meestria* en las artes del versificar (...) los parámetros delineados en estos tratados permitirán valorar los logros de los autores de las composiciones visuales en verso»⁹.

‘Imágenes en verso’ –entiéndase con las reservas del caso específico de los miniados que estudia Sánchez Ameijeiras– *carmina figurata*. Tomando estos términos en un sentido distinto, adaptándolos a nuestro estudio de las artes memorativas, podemos utilizarlos para trazar un camino lógico que discurra desde unos *carmina figurata*, entendidos, más ampliamente, como ‘imágenes de literatura’, construidas para trasponer significados (semánticos) en base a unas reglas formales (sintácticas) –casi tal como emplean la expresión J. Calatrava y W. Nerdinger referida a un tipo de ‘arquitectura escrita’¹⁰– para llegar a su reverso: *carmina figurata* como ‘literatura de imágenes’ o écfrasis de una ‘topografía’ imaginaria¹¹. A desgarnar los pasos

⁷ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2014.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰ CALATRAVA, J. y NERDINGER, W., *Arquitectura escrita*, Catálogo de la exposición del Círculo de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, 2010, p. 153.

¹¹ Sentido que R. Carrasco otorga al *Roman de la Rose* en lo que tiene de literatura memorativa, CARRASCO, R., «La Topografía Memorativa: Imágenes/Alegorías de la Mujer Medieval en el Romance

intermedios que conectan ambos reversos de los *carmina figurata*, como imágenes y como literaturas, llegaremos en una segunda tentativa¹². Aquí solo planteamos esa posibilidad y el problema de fondo sobre una base de relaciones interartísticas: si las artes de la imagen pueden «enjuiciarse» según sistemas literarios vigentes en cierto contexto, también se puede pensar en sistemas visuales que sirvan de herramienta crítica y comparativa, incluso de pretexto o de modelo estructural de otras producciones verbales y literarias.

No se trataba de hacer depender las imágenes (cierto tipo de imágenes) del sistema de una lengua¹³, ni tampoco defenderemos lo opuesto (un sometimiento del sistema y producciones de la lengua al sistema visual). Solo querríamos contribuir a la heterogénea investigación de las teorías y usos de las imágenes medievales empleando términos de las artes memorativas, que ocupan –como las normas retóricas de las que participan– su lugar en los centros educativos de la edad media. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, las fachadas de las catedrales, tan influidas por la retórica, funcionan como imágenes del saber que hay que memorizar? ¿Cómo pudo contribuir a la predicación verbal, la regularización de los enunciados figurativos en imágenes mnemotécnicas? ¿Las sistematizaciones visuales de las artes memorativas pueden servir para valorar enunciados literarios o verbales? ¿Pero podemos definir una clase de imágenes memorativas por sus elementos y funciones? ¿Hasta dónde se extiende el campo de acción de esas imágenes? Son muchas preguntas al respecto de un tema bastante escaso en la historiografía hispana.

La cuestión gira en torno al papel memorativo que adquiere la imagen en el proceso comunicativo del saber. «Porque todas estas cosas no son introducidas en la memoria, sino captadas solas sus imágenes con maravillosa rapidez, y depositadas en unas maravillosas como celdas, de las cuales salen de modo maravilloso cuando se las recuerda»¹⁴. Decir «memoria» y referirla al mundo medieval supone pasar al reino de lo «maravilloso», apartar el uso generalizado de libros, bolígrafos, bases de datos y cosas por el estilo, olvidar mucho de lo que se sabe de anatomía y biología para revalorar aquel dualismo humano, cuerpo/alma, como archivo genuino de un saber que se refleja en las producciones artísticas. Sin tecnoindustria, de la memoria depende la cultura, en lo más ceremonioso y en lo más cotidiano¹⁵.

de la Rosa», *Cyber Humanitatis*, S.L., enero 1999, disponible en: <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9241/9276>> [consulta: 10-11-2017].

¹² Pendiente de publicación.

¹³ «No es mi intención hacer prevalecer la teoría literaria sobre la imagen, sino utilizarla como elemento hermenéutico a la hora de interpretar y enjuiciar el valor estético de las composiciones visuales». SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, IX, IX.

¹⁵ «... en el culto litúrgico o celebración eucarística (...) o bien en un plano más popular, a través de la adoración de los santos –de quienes se conservaban registros eclesiásticos en los llamados *libri memoriale* (llamados en el siglo XVII *necrologi* u *obituarii*)–; la *memoria* también operó en las prácticas de los *litterati* como recurso de una conciencia gramatológica individual, que frente a una cultura fuertemente oral, intensifica el empleo de la escritura como soporte de la memoria. Esta *memoria feudal* (...) llegaría a favorecer en el siglo XII la secularización de la memoria, gracias al

Para justificar la práctica normativizada y estudio de las artes memorativas en la edad media –aunque tampoco era un arte uniforme– este argumento se repetía desde los clásicos: el significado de lo que se imagina, o se lee, y luego se recuerda para decirse, sufre una trasposición mental gracias a una peculiar habilidad visual que puede ser entrenada a nivel de una memoria artística que construye e interpreta imágenes y a su vez hace de vínculo humano, medio entre la materia y el espíritu. Según ese Arte de la Memoria, incluso lo que provoca un sentimiento se percibe antes y mejor como imagen, por los ojos; ese pensamiento se procesa, se transmite al cuerpo a través del alma, y se transfiere al aparato de lenguaje para ser comunicado con un gesto, con un dicho, por escrito. Para la antropología, en la actualidad, el conocimiento puede tomar forma de imagen mental: una imagen mental-técnico-perceptiva¹⁶, y para su re-conocimiento se necesita memoria. Palabras e imágenes representan las cosas con determinadas formas, y significados correspondientes según códigos artísticos, de percepción y pensamiento compartidos por la sociedad que, propiamente, es la que memoriza. Las imágenes del saber en la memoria colectiva o personal conforman una historia y una cultura.

J. LeGoff y J. C. Schimtt clasificaron tres bloques para el estudio del campo memorativo medieval, según tres tipos de objeto histórico: la «memoria social» (historiográfica, litúrgica, genealógica, de formas de producción y reproducción, por las que se «revive» el pasado y se proyecta), la «teoría de la memoria» (basada en filosofías clásicas) y la «memoria educada» (que engloba las artes mnemotécnicas)¹⁷. Nos centraremos en este último tipo, la memoria educada. Para ello hay que apelar a la teoría memorativa, que asimismo se implica en la memoria social. No es posible distinguir radicalmente estos tres bloques. Pero para definir la memoria educada en términos de la Escolástica medieval, hay que diferenciar, a su vez, otros dos tipos de memoria: esa misma *artificial* (educada) dirigida por *artes* imaginativas, que puede ejercitarse, y otra *natural* que no depende de la voluntad humana.

«Qué es la memoria: La memoria es un glorioso y admirable don de la naturaleza por el que recordamos las cosas, abrazamos las cosas presentes y contemplamos las futuras por su parecido con las pasadas.

Qué sea memoria natural: La memoria natural deriva exclusivamente del don de la naturaleza, sin la ayuda de artificio alguno.

Qué sea memoria artificial: Memoria artificial es el auxiliar y asistente de la memoria natural (...) y es la llamada artificial a partir de “arte”, ya que es hallada artificialmente valiéndose de argucias mentales»¹⁸.

interés monárquico por crear barreras de identidad social al exponer sus ascendencias nobiliarias y derechos territoriales». CARRASCO, R., *op. cit.*, p. 2.

¹⁶ GONZÁLEZ DE ÁVILA, M., *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*, Barcelona, Anthropos, 2002.

¹⁷ LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C., *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Akal, 2003, pp. 527 ss.

¹⁸ BONCOMPAGNO DA SIGNA, «Rettorica Novissima», en A. Gaudentio (ed.), *Bibliotheca Iuruddica Medii Aevi, II*, Bolonia, p. 275; CARRUTHERS, M. J., *op. cit.*, p. 78. Algunas de estas fuentes han sido comentadas en los estudios citados, que traducimos al castellano en adelante.

La *Memoria* que puede ejercitarse por «argucias» corresponde a una de las cinco partes de la *Retórica* (junto a *Inventio*, *Dispositio*, *Pronunciatio* y *Elocutio*). Estas artes clásicas pasaron a la Escolástica, pero los tratados del siglo XIII no suelen incluir la Memoria en la Retórica, sino en la Moral, como Virtud de Prudencia. Esta distinta consideración, para F. A. Yates marcaba diferencias entre la memoria artificial antigua y la medieval. En el siglo XIII, la memoria educada participa de la virtud moral como Prudencia. Yates propuso que el cambio se produjese en la obra de Tomás de Aquino y otros escolásticos que readaptan la de Quintiliano y Cicerón¹⁹. Pero sus estudios han dado pie a nuevas lecturas que han matizado la cuestión, estableciendo una solución de continuidad, del clasicismo a la medievalidad, a través de las artes memorativas.

La anterior explicación de lo que sea la ‘memoria artificial’ se atribuye a Cicerón, pero es copia de Boncompagno da Signa, filólogo de la llamada pre-Escolástica de fines del siglo XII. Sus consejos son para entrenamiento de la percepción cognitiva por un método de sistematización de «imaginaciones», que ayuda a los oradores a persuadir a la audiencia. Y Boncompagno aprende especialmente del retórico clásico pero, para Cicerón, este arte no debía tratarse tampoco de mera mnemotecnia, y ya formaba parte de la Moral:

«Es [la Virtud] un hábito del alma conforme a la razón. Conocidas sus partes, conoceremos todo el valor de la simple honestidad. Estas partes son cuatro: prudencia, justicia, fortaleza, templanza. Prudencia es el saber de las cosas buenas, malas e indiferentes. Sus aportes son: memoria, inteligencia, providencia. Por la memoria recuerda el hombre lo que fue, por la inteligencia conoce lo que es, por la providencia ve algo que suceda...»²⁰.

El mundo del *ars* medieval, ajeno al Arte de las Bellas Artes, no excluye el *Trivium*²¹. La Escolástica no deja de vincular la memoria a la retórica, sino que exalta su faceta moral, más o menos explícita en las teorías clásicas, y así F. A. Yates encuentra esa parte de la retórica, que era un arte en los antiguos, convertida en virtud moral objeto de debate dialéctico sobre el que se formulan los *exempla* medievales. A esa virtud de la memoria se la llamaba arte, y siempre había excedido sus competencias retóricas como arte de todas las artes: *Mnemosyne* instalada en el cruce de Retórica, Moral y Teología.

También el peso que concedía la Escolástica a las imágenes en los mecanismos de la memoria lo tomaba de la cultura clásica. Una imagen preminente en la jerarquía de los sentidos donde el gusto es menos veraz que el oído. La Palabra es primordial para el saber cristiano, pero lo que hace recordarla, para poder usarla correctamente, entenderla y divulgarla, son las imágenes:

¹⁹ YATES, F. A., *op. cit.*, p. 77.

²⁰ CICERÓN, *De la Invención retórica*, traducido y comentado en R. CARRASCO, *op. cit.*, p. 4.

²¹ Gombrich señalaba a Croce porque «al insistir en divorciar retórica y arte, levantó un formidable obstáculo en el camino que lleva a entender las obras del pasado, pues es el caso que precisamente la teoría antigua desconoce esta distinción». GOMBRICH, E., *op. cit.*, p. 217.

«... Lo que ocurre es que el alma recibe diferentes nombres según los resultados que derivan de sus distintas funciones. En efecto, la memoria es mente, y por ello a los desmemoriados se les llama “amentes” (...) se denomina “mente” cuando existe conocimiento; es “memoria” cuando se recuerda; hablamos de “razón” cuando juzga lo recto; cuando alienta su nombre es “espíritu”, y es “sentido” cuando siente (...) Cinco son los sentidos del cuerpo (...) Se denominan sentidos porque gracias a ellos el alma gobierna sutilísimamente al cuerpo entero con la energía del sentir. De ahí que se hable de “presencia”, porque se encuentra ante los sentidos (*prae sensibus*); del mismo modo que decimos “ante los ojos” (*prae oculi*) cuando se encuentra ante los ojos (...) Y se la llama “vista” porque es *vivacior*, más importante y más veloz que los restantes sentidos, y tiene una función mucho más amplia, como le sucede a la memoria entre los restantes cometidos de la mente (...) [La vista] se encuentra muy próxima al cerebro, de donde emana todo; de ahí que empleemos el verbo “ver” para referirnos a hechos que pertenecen a otros sentidos; y así decimos “mira cómo suena”; o “mira qué sabor tiene”, etc.»²².

Ese fragmento de Isidoro de Sevilla nos presenta una suerte de fenomenología etimológica en la línea de *Crátilo*. Su descripción del sistema anatómico, que da razones del funcionamiento engranado del habla, la vista y la memoria, se representa también en las ilustraciones de las copias del siglo XIII del *De spiritu et anima* de Agustín de Hipona (Fig. 1), que explica la ubicación de los órganos externos e internos, de los sentidos y la mente. Según la tradición filosófica de la que participan introduciendo a los clásicos en el cristianismo, lo que la memoria es a la mente para el alma, la vista lo es a los sentidos para el cuerpo. El sentido de la vista, que capta lo externo, y la mente como pantalla interna, se entienden como órganos de cuerpo y alma respectivamente, pero «sutilísimamente» unidos. Para los teólogos, la cuestión del recuerdo en imagen es tan central que es justo el medio o *link* entre materia y espíritu, y caracteriza al hombre frente a los otros animales: una memoria imaginativa. Las percepciones visuales del mundo llegan a la cabeza por la visión externa como *phantasmas* o representaciones, pinturas que se retienen en el lugar de la mente que ocupa la memoria, para su posterior recolección selectiva, ordenada según requiera el enunciado a expresar. Se construye en la memoria una cadena de recordaciones, leíble a través de un proceso vinculado a la visión interna²³. Esta fórmula, de raíz griega, aparece posteriormente en distintas versiones, debidas a otras motivaciones y dogmas teológicos. Por ejemplo:

«Antes del principio del mundo, Dios hizo la naturaleza angélica [pero como cayeron algunos ángeles] para reformar el defecto de su creación angélica, hizo al hombre del cieno (...) y le dio (...) el alma. La naturaleza humana parecía la de los ángeles, solo se distinguía en que el cuerpo era materia (...) Pero el hombre cometió desobediencia (...) y transmitió corruptibilidad a sus descendientes, corrupción de la materia (...) consecuentemente, hemos perdido el privilegio de la incorruptibilidad y la gracia del recuerdo. Según las enseñanzas filosóficas, las almas, antes de ser infundidas en los cuerpos, lo saben todo y recuerdan todas las cosas. Pero después

²² ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, BAC (ed.), vol. 1, 2004, pp. 467-489.

²³ CARRUTHERS, M. J., *op. cit.*, 1992, p. 17.



FIG. 1. De spiritu et anima, Trinity College Cambridge MS O.7.16, f. 47, siglo XIII.

de la infusión en los cuerpos, son de tal modo subyugadas por la materia, que se ven obligadas a reencontrar el conocimiento por la memoria. Pero esta opinión es completamente rechazada desde que va contra la enseñanza teológica»²⁴.

Lo escribía Boncompagno da Signa, el mismo escolástico del *Ars Dictaminis*. Narra una cosmogonía rechazada, según dice, por la dogmática de su época. Pero la misma articulación de espíritu y materia que implica sobre la rótula de la memoria se mantiene en posteriores revisiones de la escolástica aristotélica, donde se sigue prohibiendo esa cosmogonía, y ello es muestra de que sigue latiendo la esperanza en que, la causa de que el hombre, su alma, tienda a olvidar y querer recordar, es precisamente que ya lo sabía todo en ese tiempo eterno que pretende recuperar a su muerte, volviendo a ‘antes’ de haber perdido la gracia del recuerdo. Léase re-cuerdo en sentido de re-colección, que ya implica retroceso de la memoria para que el saber avance.

Otra de las muestras recogidas por M. J. Carruthers, de cómo se mantiene en la ortodoxia del siglo XIII este concepto de memoria ‘prudente’ como característica humana, es lo que escribe Alberto Magno a cerca *de la recolección según Aristóteles, de cómo coincide con la memoria y difiere de ella por otras capacidades y disposiciones y afecciones del alma*:

«“Recolección”, llamada por otros filósofos con otros términos, como “recordar con el corazón”: (...) La memoria es un incesante y uniforme movimiento (...) mientras la habilidad para recolectar es un movimiento interrumpido y cortado por olvidos, y no es uniforme, sino compuesta de muchos elementos sobre los cuales aplicamos la habilidad de recolectar (...) La recolección no es sino la investigación que la memoria hace de lo que ha olvidado. Difiere de la recepción repetida del conocimiento, que no ocurre por medio de la memoria [sino del sentido] y difiere de la memoria propiamente dicha, porque esa memoria es una actividad incesante desde que es recibida por vez primera»²⁵.

Lo fundamentalmente humano, según esto, no es tanto la memoria, lugar en que se instala la colección, sino la habilidad memorativa de la recolección de los recuerdos. Tomás de Aquino, enfrentando interpretaciones de Aristóteles a las herejías que denunciaba en los comentarios árabes, distinguía en su *Memoria y Recolección* este mismo par de categorías, a través de la comparación del hombre con el resto de criaturas, porque solo el hombre puede recolectar, según él: es una habilidad exclusiva de la razón. De manera que una recolección «inconveniente» puede ser síntoma de enfermedad de la locura y pecado demoníaco²⁶. Así se justifica

²⁴ BONCOMPAGNO DA SIGNA (c. 1165/1175-post. 1240), *De la unión de la naturaleza humana y angélica y cómo y cuándo la memoria natural empieza a sufrir defectos*, en la compilación de CARRUTHERS M. J. y ZIOLKOWSKI, J. M., *The medieval craft of Memory: An anthology of texts and pictures*, University of Pennsylvania Press, 2003, p. 166.

²⁵ ALBERTO MAGNO, *De la recolección según Aristóteles, cómo coincide con la memoria y difiere de ella por otras capacidades, disposiciones y afecciones del alma*, en CARRUTHERS M. J. y ZIOLKOWSKI, J., *op. cit.*, pp. 138-139.

²⁶ TOMÁS DE AQUINO, *Memoria y recolección*, en CARRUTHERS, M. J. y ZIOLKOWSKI, J., *op. cit.*, pp. 154 ss.

teológicamente que, en la Edad Media, la investigación de un arte de la memoria y cómo se practique, sea necesaria para el ejercicio de la Palabra (con lo que el arte memorativa sigue vinculada a la Retórica) y que a la vez lo sea también su censura por su sometimiento al control de la Moral, como Prudencia. Así que no todas las artes memorativas son iguales; las hay prohibidas.

«Decimos que el *ars memorandi* que Tulio enseña es el mejor y lo es en particular para lo que se refiere a las cosas de la vida y el juicio que se han de recordar, y tales memorias [artificiales] se refieren en particular al moralista y al orador, porque consistiendo el acto de la vida humana en cosas particulares, es necesario que esté en el alma por medio de imágenes corporales; no estaría en el alma salvo en imágenes tales. De aquí que nosotros digamos que de todas las cosas que forman parte de la prudencia ninguna es más necesaria que la memoria, porque a partir de las cosas pasadas somos dirigidos hacia las presentes y las futuras y no al revés»²⁷.

En este decreto escolástico a favor de Tulio Cicerón, se transmite la conexión clásica entre moral y retórica, virtud y memoria, que se retoma en obras pre-escolásticas, como la *Retorica Novissima* de Boncompagno. Él seguía a Tulio, o lo interpretaba a su manera, identificando los *loci* de la memoria con imágenes recordatorias del Infierno y el Paraíso. Según ha apreciado J. Coleman, en la teoría de Boecio también se transmite ese concepto de memoria como medio físico y espiritual entre cuerpo y alma²⁸ que implica retroceso para el avance, pues la memoria, como rostro de la Prudencia que mira al pasado, sin embargo, hace al hombre avanzar, avanzar, por tanto, ¿hacia el pasado o el origen? Esa contradicción, según Boncompagno, y los escolásticos del siglo XIII, era rechazada y prohibida. Alberto Magno y Tomás de Aquino vinculan la memoria a la moral y a la lógica, de modo que, el recuerdo, la recolección de las imágenes pasadas, dirige hacia el futuro «y no al revés» en un movimiento herético. Es una de las diatribas filosóficas que hacen que la memoria, entendida como medio entre sentido y razón, cuerpo y alma, sea un precepto fundamental del *Ars Memoriae* y que, a la vez, este arte sea heterogéneo. El modo en que se normativiza varía según, no solo épocas, sino escuelas.

La Escolástica aristotélica del siglo XIII multiplica sus conocimientos y promueve un método oficial, entre otros, para recordarlos: *Ars Memoriae*, técnicas de sistematización de motivos y similitudes para esquematizar conceptos en representaciones visuales.

Podemos encontrar distintas tipologías de diagramas mnemotécnicos, como esos querubines iluminados. Pero no es la única solución permitida. Los diseños de estos lugares de la memoria van desde lo más abstracto (los esquemas) a lo más narrativo (los conceptos se instalan en figuras y fondos diversos, arquitecturas, o personajes

²⁷ ALBERTO MAGNO, Solución, punto 20, *De bono*; Cf. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 982b, 18-19; Vid. YATES, F. A., *op. cit.*, p. 87.

²⁸ Desde los carolingios, y pasa a escuelas como Aachen o Tours, mezclada con saberes árabes en las bibliotecas monásticas. COLEMAN, J., *Ancient and Medieval memories: studies in the reconstruction of the past*, Cambridge University Press, 1992, pp. 192 ss.

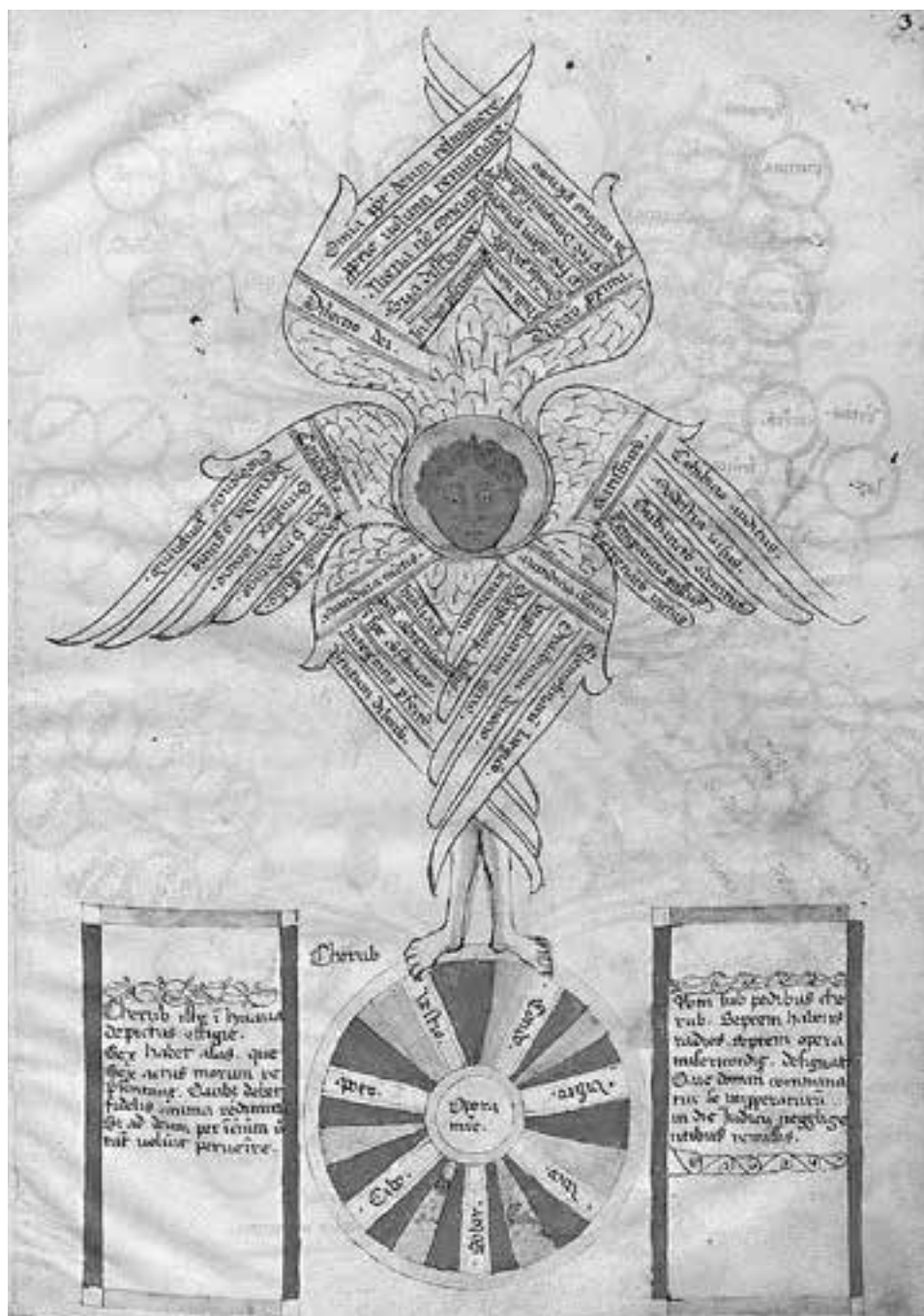


FIG. 2. *Ilustración del Thebit De scientia imaginum, Sive variorum opera, partim astronomica, partim etiam moralia, siglo XIV, Florencia, Biblioteca Laurenziana Ms. IT-FI0100, Plut.30.24, f. 3r.*



FIG. 3. *Iluminación del Imago mundi*. Pliny. *Historia Anglorum*. Sawley Abbey, s. XII (¿XIII?) XIV. Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, CCCC MS 66, f. 100.

que interactúan). Son los llamados *loci*: representaciones de figuras-continentes que ordenan en sus partes estructuradas y representativas los componentes o contenidos del saber que se pretende transmitir en ellas. En las alas de esos querubines se ordenan las virtudes de la conducta cristiana para su aprendizaje. Se fabricaron por el clero, dirigidos al clero; son expresiones visuales de árboles conceptuales que explican y representan los dogmas escritos a recordar y difundir en la oratoria y la plástica a la que también acceden los legos.

La técnica se divulga y llega a la modernidad. En el diseño del *Globe Theater* de Robert Fludd, de su *Arte Memorativa*, podemos apreciar con claridad en qué consiste la configuración de un *locus* y su relación con las figuraciones simbólicas conocidas. Fludd elaboró su tratado siguiendo los preceptos mnemotécnicos ciceronianos en el siglo XVII, continuando una tradición medieval. La imagen de Fludd apela a un edificio conocido por sus contemporáneos londinenses: el Globe Theater, incendiado y reconstruido en aquella época. Fludd explica en su tratado que la arquitectura del teatro facilita la comprensión de lo que haya que memorizar, inscribiéndolo en sus partes. Considera los *loci* como *theatres*, *mirrors* (espejos) donde las palabras que interpretan el mundo son a su vez representados²⁹.

Los *loci* son espacios visuales artificialmente contruidos, escenarios memorativos que pueden grabarse en la mente y estructurarla para almacenar en ella ordenadamente los recuerdos que van a recolectarse. Las ‘celdas maravillosas’, que decía san Agustín. A alturas del siglo XVI, en los territorios de la actual Europa, se había desarrollado y diversificado notablemente este método para saber, instruir y recordar las cosas. Una figura notable en este ámbito, anterior a Fludd, es Giordano Bruno³⁰. Hoy los esquemas figurativos se usan en las escuelas, para memorizar el conocimiento que va a ser evaluado; un método mnemotécnico casi tan divulgado como el derecho a la educación (por poner un sencillo ejemplo: si tenemos que recordar los puntos cardinales para enseñárselos oralmente a nuestra audiencia, imaginamos una estrella de cuatro puntas sobre cuyos vértices se inscriben ‘Norte, Sur, Este y Oeste’, aprendemos esa figura de memoria, allí lo almacenamos y lo recolectamos en el momento de impartir la lección. Podemos llenar ese *locus* con otras *imágenes*, ‘agua, aire, tierra y fuego’, y utilizarla para memorizar los elementos). Así se editaron en el siglo XVI series memorativas, como postales de topografía mental, lugares llenos de imágenes que memorizar y visitar tras su olvido³¹.

²⁹ La controversia de Frances A. Yates y Glynne Wickham acerca de la representación del Globe Theater en el tratado de Fludd, ilustra la necesidad de abordar estas cuestiones desde un punto de vista local, teniendo en cuenta el contexto de las imágenes. YATES, F. A. y WICKHAM, G., «The Globe Theater, Glynne Wickham, reply by Frances A. Yates», *New York Review of Books*, 17 de noviembre de 1966, en respuesta al artículo de YATES, F. A., «New Light on the Globe Theater», 26 de mayo de 1966 (cartas digitalizadas en: <<http://www.nybooks.com/articles/1966/11/17/the-globe-theater/>> [consulta: 3-11-2017]).

³⁰ La representación visual de alegorías es una de las características, también, de la obra de Cesare Ripa, cuyos métodos hereda de épocas anteriores. ESTEBAN LLORENTE, J. F., «Antes de C. Ripa: Alegorías en los monasterios circencioses de Valdeiglesias y Huerta», *Artígrama*, 1, 1984, pp. 177-198.

³¹ P. ej. la *Lógica Memorativa* de Thomas Murner.

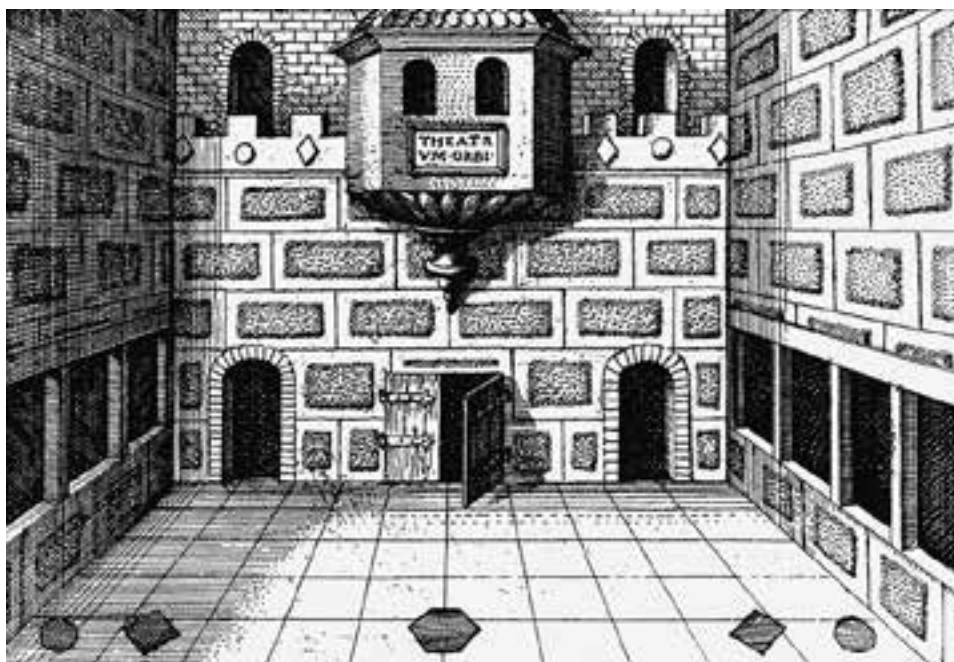


FIG. 4. Robert Fludd, *Theatrum Orbi del Ars Memoriae*, Cap. X, 1619, Londres.

Si volvemos a las artes retóricas, tenemos que, envueltos en un complejo saber escolástico, los frailes comienzan a usar nuevas artes dilatorias de la oratoria en el siglo XIII. Aunque la Retórica perdía el dominio explícito de las artes memorativas, que pasan a competencias de la Moral, se expande por otro lado desarrollando la Poesía, la Predicación, el Dictado, y recupera de los clásicos el principio estético que regula las relaciones forma-contenido en los discursos. La caracterización moralizada de los estilos del lenguaje da paso, en las *Poetriae*, a los *genera dicendi* o modos de expresión verbal que Sánchez Ameijeiras relaciona con los modos estilísticos de la escultura y la pintura gótica (alto, medio y bajo), codificados como estilos materiales (*qualitates materiae*), articulando una relación más compleja de los temas, las audiencias, órdenes y tipos de discursos expresados en las plásticas medievales. En concordancia con esto aparecen los manuales de predicación que enseñan al orador cómo su dicción, su gesticulación, en fin, su lengua y su paralingua, ha de ajustarse al tono de su mensaje en un acto casi dramático, sistematizado en la Retórica un tipo de elocución regida por la regulación de audiencias, temas y tipos de lenguaje, como ‘sermón temático’: una enunciación tipificada en sus formas, contenidos y clases sociales a las que se dirige en predicaciones de variado aspecto (performativo, visual, representacional, oral)³². S. Wenzel ha demostrado cómo los

³² SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., *op. cit.*, pp. 21 ss. La teoría modal aplicada al arte plástico medieval es uno de los temas abordados en LAHOZ, L., *Visión y revisión historiográfica de la obra*

practicantes de estos actos elocutivos usaban las artes del recuerdo para la disposición decorosa de sus largos discursos³³. F. A. Yates traía investigaciones de Smalley y Ridevall a cerca de miniaturas dominicas y franciscanas inglesas del siglo XIV que parecen dirigidas a estudiantes del arte de la memorización. No estaban destinadas a ser vistas por una audiencia multitudinaria, sino a ser interiorizadas por los oradores como esquemas mnemotécnicos o guiones ordenadores de sus sermones³⁴. Rolando Carrasco proporciona otra clave desde el ámbito de los estudios literarios. Según sus investigaciones, la memoria artificial consiste en:

«‘Imprimir’ en la mente una serie de imágenes por las que el discurso se ha de recordar [recolectar], colocándolas ordenadamente dentro de la imaginación en los lugares de un ‘edificio’ escogido. Lo que, en otros términos, implicaba la instalación de un sistema de imágenes o símbolos mnemotécnicos al interior de una estructura de tipo arquitectónica»³⁵.

Así volvemos a las arquitecturas como literaturas proyectadas en imágenes, *carmina figurata*. Respecto a la arquitectura construida, las fachadas góticas, vinculadas a la predicación y las normativizaciones de la Retórica, quizás pudieron servir de un modo parecido a esos *loci*, edificios mentales, *aediculae* donde se ubican los conceptos en la memoria, para recordarlos en su orden y significado correcto. Fachadas como la de Chartres pueden ser contempladas, desde este punto de vista, como estandartes para el recuerdo e instrucción ‘pública’ del saber eclesiástico. Pero los tratados de memoria que debate la Escolástica no hablan de programas monumentales dirigidos a una audiencia multitudinaria, sino de imaginaciones que se dibujan para no salir del ámbito clerical e individual si no es después de su proceso memorativo; imágenes para interiorizar en privado por quienes luego las divulgan como mediadores entre la Palabra y los fieles.

«La memoria no solo depende de una ‘concepción arquitectónica’... sino también del ‘ordenamiento o disposición’ de ciertas impresiones visuales que, a manera de símbolos mnemotécnicos, permitiesen ‘grabar’ en sus respectivos lugares aquellos elementos que se deseaban recordar (...) la disposición interna de aquellos signos mediante su respectiva impresión visual (ancla/nave o arma/guerra), enfatiza fuertemente el sentido de la vista en los desplazamientos mentales del orador (...) ‘recordar’ es ‘mirar’ en estos lugares e identificar sus imágenes almacenadas, con una visión que al punto pone en los labios del orador los pensamientos y el discurso»³⁶.

Quizás tenemos lo que podría considerarse un ejemplo peculiar de «arquitectura memorial» en la misma portada de *Los rostros de las palabras*. El libro de Sánchez

de Don Ángel de Apraiz, Universidad Pontificia de Salamanca, 2014, entre otras publicaciones de la misma autora, a quien desde aquí agradecemos que nos proporcionase materiales bibliográficos para este ensayo.

³³ WENZEL, S., *Medieval Artes Praedicandi, a synthesis of scholastic sermon structure*, University of Toronto Press, 2015.

³⁴ YATES, F. A., *op. cit.*, pp. 118 ss.

³⁵ CARRASCO, R., *op. cit.*, p. 2.

³⁶ *Ibidem*, p. 3.



FIG. 5. Terencio, *Saint Albans*, Inglaterra, siglo XII, Bodleian Library, Oxford, MS Auct. F. 2. 13, f. 3r.

Ameijeiras está ilustrado con el frontispicio de uno de los *Terencios* medievales, donde aparece un *locus* en forma de *aedicula* lleno de máscaras clásicas. Según Sánchez Ameijeiras, la Escolástica transforma la fisionomía del teatro antiguo en fisionomía moralizada, vinculada al decoro cristiano que hace surgir nuevas artes de la palabra y de la imagen de recordación. El frontispicio de los *Terencios* no será un producto del arte memorativa, pero su función y su diseño parecen relacionados con las prácticas de memorización de conceptos y construcción de *loci*. A al otro lado de la página, en el *Terencio*, aparece un retrato del escritor sostenido sobre un podio por dos máscaras dramáticas. Como indica Sánchez Ameijeiras, los escolásticos no relacionaban las *personae* que representan esas figuras con el *atrezzo* del teatro clásico, sino con las «distintas voces del poeta presentes pero ocultas», los modos de la expresión, del discurso, del estilo³⁷. Se pueden trasladar estas reflexiones al entorno de los oradores servidos de las artes memorativas, que igualmente acumulaban máscaras, modos expresivos y otros componentes de la Retórica, la Gramática, de cualquiera de las artes, las memorizaban o interiorizaban en imágenes para luego recolectarlas y exteriorizarlas ante su audiencia. El recuerdo de un saber para su empleo actual es el resultado de su memorización, que lo hace «presente pero oculto». La vía que F. A. Yates abría hacia el estudio de los efectos de las artes memorativas en la iconografía, se cruza con la que despeja Sánchez Ameijeiras por el lado de las prácticas literarias y convergen en este uso visual de la máscara en los frontispicios medievales y la Retórica clásica: el retórico distingue la «memoria de palabras» (por pronunciación) de la «memoria de cosas» diciendo:

«Es la memoria de cosas, lo específicamente propio del orador —esta la podemos imprimir en nuestra mente mediante la hábil colocación de sendas máscaras (*personis*) que representan las cosas, de manera que podamos captar estas ideas por medio de imágenes y su orden por medio de lugares»³⁸.

R. Carrasco, en su estudio de los recursos alegóricos del *Roman de la Rose*, se preguntaba si la literatura medieval utilizaba, y en qué medida, ese «teatro» o «topografía mental». Quizás lo hiciese hasta el punto de condicionar ciertas imágenes literarias a través de un efecto de persuasión, que llegaría a determinar las representaciones alegóricas. Cuestiona este investigador si una teoría de la alegoría puede fundamentar los métodos interpretativos de tales textos literarios, y su sistema de codificación tiene alguna relación con el *Ars Memoriae*³⁹.

Compartiendo la motivación y dudas de Carrasco, pero aquí desde la perspectiva de las artes visuales, hemos indagado qué lugares o teatros para recordar en imágenes son esos *loci* luminosos que aconsejaba Cicerón, qué tipo de recursos visuales tiene esta imagen constructora y transmisora de conceptos, cómo se engrana al uso escrito de la palabra hasta llegar a las trasposiciones de la topografía memorativa en

³⁷ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., *op. cit.*, pp. 12 ss.

³⁸ CICERÓN, *De la Invención retórica*, en CARRASCO, R., *op. cit.*, p. 4.

³⁹ CARRASCO, R., *op. cit.*, p. 1.

nuevos textos, revisando algunos ejemplos literarios y gráficos, sacados, por ejemplo, de la fachada de la catedral de Chartres, el libro de la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre, las distintas versiones gráficas y miniadas de las *Turris Sapientiae*, los nombres y letras simbólicas del *Ars Notoria* o el sofisticado *Ars Magna*, diferentes tipos de imágenes memorativas que veremos en la publicación de una segunda parte de este ensayo.

HOMO ICONICUS ¿NI CULTURA NI NATURALEZA?

A modo de inconclusión de esta reflexión abierta en torno a las artes memorativas, podemos señalar alguna confluencia entre las comentadas fuentes y ciertas teorías contemporáneas, relevantes en la investigación artística, así como el interés de este tema de estudio –el arte de la memoria– para la Historia del Arte.

Contemplar la función memorial de las imágenes artísticas es un requisito del análisis iconológico. Las imágenes no pueden ser solo vistas como el medio en que se instala el asunto de la iconografía (el mensaje, la idea convertida en producción significativa del lenguaje); también, como advierte Hans Belting, las palabras son un medio en que las imágenes pueden presentarse. Difícilmente expresaríamos un elemento significativo que no hubiese sido antes convertido en imágenes interiores como resultado de una percepción (interpretativa) del entorno⁴⁰. Según el Arte de la Memoria del siglo XIII, incluso lo que provoca un sentimiento se percibe antes como imagen; y se transfiere al aparato de lenguaje para ser expresado con un gesto, un dicho, por escrito, etcétera. Es una fórmula que permite a las imágenes ‘viajar’ de cuerpo en cuerpo y trasponerse en diferentes medios y soportes. Se corresponde hasta cierto punto con las metodologías de la antropología visual. Pero la división entre las disciplinas y las especializaciones académicas actuales no ayudan a la investigación que quiera comprender este arte de la época del *Trivium*. El estudio visual bajo este enfoque puede incurrir en los reinos de cualquiera de las disciplinas, desde que la imagen se define como aquello con que se piensa y se recuerda el mundo y que invade a sus habitantes de pretensiones de ser en él y saber de él⁴¹.

«Cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos en que se realizan distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aún, memorizan estéticamente los hechos»⁴².

Desde el *Ars Memoriae* que adaptan los escolásticos se llega también a las teorías de la fenomenología contemporánea, en auge durante los años 50-60 del siglo XX, con filósofos como Maurice Merleau-Ponty, que influyeron en la antropología visual y la semiótica o la Gestalt. La mención a esta corriente puede aclarar ese lugar entre

⁴⁰ MORALEJO, S., *op. cit.*

⁴¹ BELTING, H., *op. cit.*

⁴² PRAZ, M., *op. cit.*, p. 60.

lo natural y lo artificial donde se encuentra la imagen de la memoria también para la teoría de la representación:

«No puede hacerse el montaje de esta potencia irracional que crea unas significaciones y las comunica. La palabra no es más que un caso particular de la misma. (...) Mi cuerpo no es solamente un objeto entre los demás objetos (...) es un objeto sensible a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como los acoge (...) No reducimos, pues, la significación del término, ni siquiera la significación de lo percibido, a una suma de 'sensaciones corpóreas', sino que decimos que el cuerpo, en cuanto tiene unas 'conductas', es este extraño objeto que utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo y por el que, en consecuencia, podemos 'frecuentar' este mundo, 'comprenderlo' y encontrarle una significación»⁴³.

Esta fenomenología concibe un objeto humano, 'medial', en términos de antropología visual, «sensible a todos los demás», girando del *homo loquens* hacia el *homo symbolicus*. Suponiendo que el sistema visual se implica de algún modo en los aparatos de la lengua y las imágenes toman forma en el cuerpo humano, con las que los hombres llenan sus gestos y sus palabras, parece justo decir que nos relacionamos con nosotros mismos y con lo que nos rodea, casi siempre, usando recuerdos imaginados, imágenes archivadas para una recolección y una expresión más o menos creativa. La mecánica cronológica que la Escolástica extraía del movimiento de una memoria que sometía a la moral como 'prudencia', es uno de los pilares teóricos del arte memorativa que siguen manteniéndose, no solo en la historia del arte occidental. Hoy, la idea de que el conocimiento avanza gracias a la investigación del pasado, quizás no hace falta defenderla de herejías⁴⁴. La con-memoración se efectúa por medio de prácticas visuales que vuelven a traer lo sabido y olvidado para proyectar una idea de futuro; en la memoria colectiva, se va construyendo una historia en imágenes.

⁴³ MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, 1994 (1945), p. 206.

⁴⁴ Sí se han pronunciado reivindicaciones de los anacronismos en la iconología: SCHMITT, J. C., «El historiador y las imágenes», *Relaciones*, 77, invierno 1999, pp. 17-47; DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, 2015 (2000); LAFUENTE FERRARI, E. (prólogo), en PANOFKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972, pp. xi-xxxix. Vid. LAHOZ, L., *op. cit.*